

L'appréciation esthétique de l'improvisation

Clément Canonne

0. Introduction

Y a-t-il quelque chose de spécifique à l'appréciation esthétique des musiques librement improvisées ? Ou, pour le dire autrement, la relation expérientielle qui se crée entre l'auditeur et l'objet de son écoute varie-t-elle en fonction de la *manière* dont la musique perçue est produite, ou de son mode d'existence ? En réalité, il suffit d'avoir assisté quelques fois à des concerts de musiques improvisées pour être enclin à répondre positivement à ces questions : savoir que la musique jouée à ce moment-là est improvisée, c'est-à-dire créée spontanément par le ou les musiciens présents sur scène, modifie passablement la manière dont on l'appréhende. Bien sûr, l'excitation qui caractérise souvent ce moment peut provenir de diverses sources : le fait de pouvoir écouter un artiste important et reconnu ; le fait de s'apprêter à entendre de la musique que l'on ne connaît pas encore ; ou encore le fait de savoir que la performance à laquelle on assiste sera unique... Mais tous ces facteurs ne sont en rien spécifiques à l'improvisation, et peuvent très bien être à l'œuvre dans d'autres contextes, par exemple lorsque l'on assiste à la création du nouvel opus d'un grand compositeur contemporain.

Ce n'est pas non plus simplement que notre appréciation se trouve qualifiée, par exemple en revoyant à la baisse un certain nombre des exigences qui peuvent légitimement être les nôtres lorsque nous appréhendons ou évaluons la musique (perfection instrumentale, ingéniosité formelle, originalité/inventivité de la musique produite...) en raison du caractère particulièrement périlleux qu'il peut y avoir à vouloir inventer de la musique dans le temps même de sa production ; non, c'est la nature même de l'expérience musicale qui semble être altérée. Cet aspect apparaît en pleine lumière lorsqu'on est victime d'une tromperie ou d'une imposture, lorsque ce que l'on

croyait avoir été improvisé se révèle n'être qu'une simple restitution d'un texte musical patiemment élaboré puis appris par cœur. Bien sûr, il y a plusieurs explications à ce sentiment. D'abord, ce n'est jamais agréable d'être trompé : quel que soit le domaine, nous avons l'exigence légitime d'être dans un rapport de vérité aux choses et l'on estime avoir le droit de savoir exactement ce à quoi l'on a affaire. Ensuite, il y a toute une série de propriétés que l'on attribue à la musique appréhendée qui dépendent précisément de ses modalités de production, qui renvoient au processus de création singulier par lequel la musique en question est venue à l'existence, et qui ne peuvent être saisies si l'on se contente de faire l'expérience de l'œuvre, indépendamment de la considération de tout élément de provenance : c'est ce qu'on peut appeler les *propriétés d'accomplissement*. C'est assurément un exploit que d'improviser sur le champ une fugue à trois voix ; mais c'est un accomplissement beaucoup moins impressionnant que d'avoir composé la même fugue à trois voix, toutes choses égales par ailleurs. Une tromperie quant à la nature authentiquement improvisée de la performance peut donc nous conduire à attribuer à celle-ci des propriétés qu'elle ne possède pas vraiment¹. Mais plus profondément, nous avons le sentiment que notre expérience esthétique de l'objet musical a été radicalement *faussée*. Nous n'aurions pas créé le même rapport expérientiel avec la musique appréhendée si nous avions su que ce n'était pas d'une improvisation qu'il s'agissait, mais de l'interprétation d'une composition. Plus que notre horizon d'attente, c'est notre manière d'écouter qui semble avoir été inappropriée : nous n'aurions sans doute pas réagi de la même manière, nous n'aurions peut-être pas prêté attention aux mêmes aspects si nous avions su que la musique entendue n'était pas improvisée. Bref, nous n'aurions sans doute pas adopté la même *posture d'écoute*. C'est donc l'idée de l'existence d'un lien entre la nature ontologique des musiques improvisées et le type d'appréciation esthétique qu'elles suscitent que nous voudrions défendre ici. Disons tout de suite que, pour mettre en évidence ce lien, nous visons un type bien particulier d'improvisation, que l'on appelle communément « improvisation libre ». Il serait en effet absurde d'adopter ici une approche « globalisante », de céder à une illusion d'invariance ou d'universalité, tant les présupposés et les manières de faire

¹ D'où les précautions que voulait prendre le jeune Liszt avant de se livrer à une improvisation sur un thème inédit de Beethoven lors d'un concert à Vienne, afin que sa performance soit parée d'une incontestable aura d'exploit. Il avait en effet demandé à ce que ce thème soit scellé, et qu'il ne soit ouvert qu'au moment du concert, juste avant de commencer l'improvisation. Beethoven refusa finalement de se prêter au jeu.

« l'improvisation » – et donc de la recevoir – diffèrent d'un contexte culturel à l'autre. Quand nous parlons d'improvisation dans ce texte, il faudra donc entendre « improvisation libre », forme d'improvisation qui, en faisant le pari de s'affranchir de tout pré-texte – c'est-à-dire de toute manière « préfabriquée » ou prédéterminée d'organiser la musique dans le temps – nous place au plus proche de la catégorie « improvisation » à l'état pur², et donc de ce qui peut faire la spécificité de son appréciation esthétique.

1. Appréciation esthétique de l'improvisation et intensification de l'expérience musicale

Quand nous écoutons une improvisation, c'est bien de musique qu'il s'agit ; à cet égard, il ne faudrait certainement pas affirmer que l'appréciation de l'improvisation est parfaitement singulière, ou qu'elle ne saurait s'inscrire dans un cadre appréciatif plus large. Il semble au contraire plus raisonnable de supposer qu'il y a quelque chose de commun à nos expériences esthétiques de la musique, qu'il s'agisse d'improvisations ou d'œuvres interprétées. Jerrold Levinson (2009) suggère ainsi que l'appréciation esthétique de la musique repose essentiellement sur deux aspects³ :

- 1) La forme de la musique (non pas au sens d'une « grande » forme, mais plutôt du déploiement purement sonore de la musique moment après moment).
- 2) Le contenu expressif de cette musique.

Il n'y a pas vraiment de difficulté à reconnaître que la forme de la musique ou le contenu expressif de celle-ci fonctionnent comme des centres d'appréciation pertinents dans le cas des musiques improvisées. Mais ces aspects de la musique ne se présentent peut-être pas de manière tout à fait identique dans le cas d'une improvisation ou dans le cas de l'interprétation d'une œuvre préalablement composée. Apprécier une production artistique, c'est aussi reconnaître ce que cette production a de spécifique au sein du medium plus large qui lui sert de substrat, c'est prêter attention à sa dimension *variable*.

² Bien entendu, une telle chose n'existe pas. Si la catégorie « improvisation » – comme celle de « composition », d'ailleurs – joue assurément un rôle régulateur dans la constitution de nos pratiques musicales, il n'en reste pas moins qu'elle n'a guère d'existence « à l'état pur », tant les objets qui peuplent notre environnement musical sont souvent le fait de processus de production mixtes qui empruntent, à des degrés divers, à l'une et à l'autre de ces catégories. Il s'agit donc simplement d'identifier une pratique musicale qui permette de s'approcher de cet idéal d'une improvisation « chimiquement pure ». Pour une définition plus précise de l'improvisation libre, voir Canonne (2012).

³ Et sur la manière dont ces deux aspects s'articulent, en l'occurrence la manière dont la forme fait naître le contenu expressif par la saisie du mouvement musical comme geste.

Si toutes les musiques sont appréciées pour leur forme sonore et leur contenu expressif, alors il s'agit de voir comment cette forme sonore et ce contenu expressif sont *singularisés* dans le cas de l'improvisation.

Nous voudrions montrer ici que, d'une manière très générale, appréhender une improvisation en tant qu'improvisation agit comme un *intensificateur* de ce qui fait le propre d'une expérience musicale. Cela ne veut pas dire, bien évidemment, que l'expérience de l'improvisation soit forcément plus riche ou meilleure que l'expérience de l'interprétation d'une œuvre de musique ; c'est plutôt que l'improvisation tend à placer en pleine lumière, et à rendre transparents, les composants de l'expérience musicale – à savoir la forme comme *connexion* de moments sonores ; et l'expressivité comme *expression*.

A. La forme de l'improvisation

Penchons nous d'abord sur l'aspect purement formel de l'improvisation. Bien sûr, il est tout à fait possible de concevoir qu'une même séquence sonore résulte soit de l'interprétation d'une composition, soit d'une improvisation. Le fait qu'il y ait improvisation dépend exclusivement d'un certain état *intentionnel* du musicien : le musicien qui improvise décide sciemment d'opérer dans le temps même de la performance tous ou presque tous les choix musicaux affectant les divers paramètres de l'objet sonore effectivement produit. En droit, il n'y a donc rien qui nous dise par la simple saisie de l'objet musical et de son déroulé sonore si l'on a affaire à une improvisation ou à l'interprétation d'une composition. Cela tendrait à laisser supposer que ce n'est pas sur cet aspect de la forme sonore que l'improvisation, et par là son appréciation, se singularise.

Dans la pratique, les choses sont évidemment un peu différentes. Il y a toute une série d'indices, de traces, qui permettent en général de remonter de l'objet musical à son processus de production ; pour le dire autrement, une improvisation se trahit souvent par un certain sentiment *improvisatoire* qui semble caractériser la performance, et plus particulièrement la manière dont celle-ci se déploie dans le temps.

Il y a en effet un lien profond entre la caractérisation poïétique du phénomène d'improvisation et sa caractérisation esthétique : à un processus de production singulier, répond une forme sonore singulière. Pour comprendre ce lien, il faut expliciter ce qui fait la spécificité du processus de génération des événements sonores dans le cas de l'improvisation libre. Par définition, l'improvisateur invente une musique dans le moment même de sa performance. Cette invention n'est évidemment pas une création

ex nihilo : le musicien s'appuie sur un certain nombre d'éléments préexistants (formules idiomatiques, gestes incorporés...) qu'il combine et transforme en improvisant. Quand on parle d'improvisation *libre*, ce ne sont donc pas ces composantes élémentaires – à la base du discours de l'improvisateur – que l'on vise ; ce que l'on désigne par là, c'est plutôt l'absence de schéma formel préexistant (comme le standard de jazz *All The Things You Are*, le raga *Kanakangi*, ou le modèle abstrait d'une fugue d'école) venant informer l'improvisation de l'extérieur, c'est-à-dire lui conférer une forme en régulant la manière dont s'opèrent les prises de décision du musicien à plus long terme ; dans les termes du psychologue Jeff Pressing (1984), une improvisation libre est une improvisation sans *réfèrent*, ou dont le réfèrent se construit en temps réel.

C'est donc une logique essentiellement *rétrospective* qui préside à la génération du discours dans le cas de l'improvisation libre. Lee B. Brown (2000) oppose cette logique rétrospective – dans laquelle le signal généré par l'improvisateur est principalement contraint par ce qui vient d'être joué – à une logique *prospective*, ou téléologique – dans laquelle les décisions du musicien créateur sont informées par ce vers quoi la musique est censée aller, tel que donné par un modèle, un plan ou une conception préalable. Notons que les situations d'improvisation sur réfèrent, comme le jazz typiquement, combinent ces deux logiques, rétrospective et prospective : le musicien est à la fois fortement contraint par ce qu'il vient de jouer, mais également par une grille harmonique qui détermine en partie son discours à venir, et ce à plus ou moins long terme. Au contraire, dans l'improvisation libre, c'est un modèle purement rétrospectif qui prévaut, d'où un déploiement formel à la fois ouvert et indéterminé.

Ce déploiement formel de l'improvisation peut être envisagé ou bien sous son versant négatif – c'est la critique bien connue des insuffisances formelles de l'improvisation par Pierre Boulez⁴ – ou bien sous son versant positif – et l'improvisation se rapproche alors plutôt de l'informalité dont parlait Adorno, en ce qu'elle construit de manière immanente sa propre forme et en ce qu'elle manifeste de manière exemplaire le caractère *successif* et *irréversible* de la musique : « Rien, en musique, n'a le droit de succéder à autre chose sans être déterminé soi-même par la forme de ce qui

⁴ « Les instrumentistes ne sont pas des surhommes et la réponse qu'ils donnent au phénomène d'invention est en général un acte de mémoire manipulée. Ils se rappellent ce qu'ils ont déjà joué, le manipulent, le transforment. Les résultats sont une concentration sur le phénomène sonore lui-même ; mais la forme est pratiquement laissée pour compte. Les improvisations, et surtout les improvisations de groupe où il y a résonance entre les individus, ont toujours les mêmes courbes d'invention : excitation – repos – excitation – repos » (Boulez [1975]: 150).

précédait, ou, inversement, sans faire apparaître ce qui précédait, rétrospectivement, comme sa propre condition⁵ ».

En un sens, ce que donne à entendre la musique improvisée, en raison de son mode même de production, ce n'est pas tant une *structure* musicale, au sens de relations globales étendues sur la totalité de la séquence musicale produite⁶, qu'une *forme* musicale, faite d'une suite de connexions immanentes en un temps local ; non pas une structure qui établit un rapport concentrique entre le tout et les parties, le tout et les parties étant chacun tournés l'un vers l'autre, mais une forme qui procède davantage moment après moment, générant à chaque point temporel un champ d'implication qui ne repose pas sur le cumul de tous les moments précédents, mais sur chaque moment conçu comme autonome, formant ainsi une chaîne où chaque moment ne se trouve nécessairement liée qu'aux moments contigus. La nature fondamentalement processuelle de l'improvisation replace au cœur de l'appréciation esthétique l'inaliénable temporalité du phénomène musical : l'informalité de l'improvisation est la forme naturelle de cette musique authentiquement irréversible qui se *comprend* comme devenir. Cette forme faite de successions, de connexions, de tissages est clairement liée au modèle de génération rétrospectif qui prévaut en improvisation : c'est une logique d'association qui guide essentiellement l'enchaînement des moments musicaux d'une improvisation, et suivre ce cheminement est au cœur de l'expérience de la forme sonore de l'improvisation⁷. Les contraintes mêmes qui pèsent sur l'improvisateur – et la nature processuelle de l'improvisation – ont donc des conséquences formelles sur le déploiement temporel des musiques improvisées ; et c'est tout particulièrement ce rapport de l'improvisation à l'informalité qui invite l'auditeur à « calibrer » son appréciation esthétique, à procéder à une saisie de la musique entendue comme flux plutôt qu'à une saisie architectonique de celle-ci. L'informalité de l'improvisation – en empêchant l'auditeur d'intégrer les divers événements sonores perçus en un synopsis abstrait, détemporalisé – et la fragilité inhérente à celle-ci – le musicien étant contraint

⁵ Adorno (1982): 317.

⁶ C'est cette structure architectonique que vise un Carl Dahlhaus quand il écrit : « Une forme différenciée, non schématique, et pourtant solide, compréhensible, but des compositions savantes, n'est guère à la portée de l'improvisation » (Dahlhaus [2004]: 195-196).

⁷ Ce caractère spécifique de l'improvisation est déjà mis en avant au début du XIX^{ème} siècle par le pianiste Carl Czerny : « L'improvisation est aussi séduisante pour l'auditeur, car il peut y avoir là un sentiment de liberté et d'aisance dans la *connexion* des idées que l'on ne trouve pas dans les œuvres composées » (Czerny [1829]: § 3).

de toujours « relancer » son discours, sous peine de voir celui-ci se tarir définitivement – sont, à cet égard, les meilleures garanties d'une expérience qui soit pleinement attentive à la dimension *temporelle* du phénomène musical (le flux sonore tel qu'il se constitue dans le temps de la performance) mais aussi à sa dimension *causale* (la manière dont les événements musicaux qui se succèdent s'impliquent de proche en proche).

B. *L'expressivité de l'improvisation*

Au-delà de ce rapport particulier de la forme au temps qui est celui de l'improvisation, il semble également que l'improvisation se singularise du point de vue expressif ; non pas tant au sens où l'improvisation posséderait des propriétés expressives spécifiques – c'est-à-dire que l'improvisation serait seule capable d'exprimer un certain nombre de traits expressifs ou d'émotions – mais que les traits expressifs qui sont les siens possèdent, là encore, une intensité toute particulière. On peut trouver quatre raisons à cela :

1) Alors que la musique est généralement présentée comme un art à deux temps – dans lequel l'objet produit par le compositeur requiert la médiation d'un interprète pour passer à l'existence sensible – l'improvisation est un art à un temps, qui superpose en un même acte le processus d'invention musicale et le processus d'exécution instrumentale ou de réalisation acoustique. Écouter une improvisation, c'est donc être en présence de l'objet actuellement produit par l'artiste, *tel quel*, et non d'une copie, d'une recreation, ou d'une version de cet objet. Autrement dit, une improvisation est un objet *authentique* (pourvu que l'on ne vise pas par là une éventuelle vérité ou sincérité des sentiments exprimés) : là où l'interprétation ne peut se donner l'authenticité que comme un idéal forcément inatteignable (l'horizon d'une interprétation authentique étant de se rapprocher au plus près de l'œuvre pour, *in fine*, faire entendre l'œuvre elle-même plutôt qu'une interprétation de celle-ci), l'improvisation, elle, est par définition authentique, d'où une intensification de l'expérience procurée par le plaisir quasi-talismanique d'être en présence directe de l'objet originellement produit par l'artiste, dont la réception n'est pas médiée par un interprète, avec ce que tout ce que cela peut supposer d'altération ou d'éloignement.

2) L'expérience de l'auditeur se trouve également intensifiée par l'unicité de l'improvisation, par essence singulière et non-répétable puisque l'improvisation se caractérise par son évanescence, au même titre que n'importe quelle autre performance ou événement. Plus spécifiquement, l'improvisation se caractérise par sa

*présence*⁸ : si faire l'expérience d'une improvisation, c'est faire l'expérience de sons musicaux créés spontanément, alors l'improvisation ne peut pas être adéquatement appréciée dans d'autres conditions que celles de sa création, d'où une attention de l'auditeur peut-être davantage soutenue et avivée que dans d'autres contextes. Le fait que l'improvisation reste maximale indéterminée jusqu'au moment de la performance la rend éminemment *fragile* – processus contingent qui aurait pu se déployer tout autrement dans un contexte légèrement différent. L'improvisation est irrémédiablement liée à un point précis de l'espace et du temps, à un moment et à un lieu ; le contexte spatio-temporel se fait alors *environnement*, un environnement duquel peuvent surgir de multiples affordances dont se saisiront les musiciens, et dont dépendront certaines des propriétés essentielles de la musique produite alors. Jocelyn Bonnerave a donné un bel exemple de cette relation de dépendance qui peut unir l'improvisation à son *milieu* : « Ils jouent *free*, Bernard Lubat au clavier, Michel Portal au saxophone soprano. Une vingtaine de minutes après le début du concert, un camion de pompiers passe au loin, et la sirène lancinante qui incite à faire place retentit jusqu'aux oreilles du public et des musiciens – on apprendra plus tard qu'il s'agissait de porter secours à un festivalier pris d'un malaise. Portal imite la sinusoïde sonore de ce signal, déplace les hauteurs initiales vers d'autres couples de notes, sort des couples pour n'utiliser que le rythme de la sirène comme support d'une mélodie plus complexe, jusqu'à ce que ce modèle finisse par se dissoudre⁹ ». C'est parce qu'elle se produit précisément à tel moment et à tel endroit que l'improvisation entendue est celle-ci, est pas une autre.

3) Si l'improvisation possède une intensité expressive particulière, c'est aussi parce qu'on peut aisément la saisir comme *expression*. Jerrold Levinson (1996) a ainsi défendu de manière convaincante l'idée que l'expressivité de la musique dépend d'un agent imaginaire minimal postulé par l'auditeur, la *persona* de la musique, qui incarne, en quelque sorte, les différents états émotionnels exprimés par la musique. Si nous ressentons la musique comme expressive, c'est précisément parce que nous pouvons aisément percevoir la musique entendue comme une expression, que nous faisons l'expérience de quelqu'un qui est, littéralement, en train d'exprimer ses émotions. Dans cette perspective, il faut un substrat à cette expression, c'est-à-dire « quelqu'un » qui *exprime*. Il y a donc un lien entre l'expressivité musicale perçue et la facilité avec

⁸ Voir Brown (1996) pour une présentation de ce concept.

⁹ Bonnerave (2010): 102.

laquelle nous considérons la musique comme expression, c'est-à-dire la facilité avec laquelle nous attribuons les émotions ou états psychologiques perçus à un agent, réel ou imaginaire.

Or, cette relation d'attribution est grandement facilitée dans le cas de l'improvisation, en raison de la coïncidence stricte entre création et performance qui caractérise celle-ci. La musique improvisée possède peut-être une intensité expressive particulière, parce que nous sommes tout naturellement enclins, dans ce cas plus que dans d'autres, à l'entendre comme une expression littérale d'un état mental ou d'une émotion, en l'occurrence comme l'expression des émotions ou des états mentaux *de l'improvisateur*. En effet :

- a) Dans le cas de l'improvisation, la musique entendue trouve son origine – dans tous les sens du terme – dans les actions de l'improvisateur. C'est l'improvisateur qui est, au sens plein, l'auteur de la musique dont nous faisons l'expérience .
- b) La musique improvisée s'affranchit de la double médiation de la notation et de l'interprète, d'où l'idée d'une certaine transparence expressive de l'improvisation¹⁰, d'une musique qui vient « directement » de l'improvisateur .
- c) La musique improvisée étant créée en temps réel et de manière irréversible dans le temps même de sa performance, elle est marquée par la concomitance stricte du flux musical généré par le musicien et du flux mental et/ou émotionnel qui sous-tend cette génération.

Pour toutes ces raisons, il est donc particulièrement tentant, pour l'auditeur, de rapporter la séquence sonore perçue au « monde intérieur » de l'improvisateur, et de la considérer comme l'expression simple et direct d'états mentaux, pouvant parfois (mais pas toujours) être caractérisés en termes psychologiques ou émotionnels.

Cette « transparence expressive » de l'improvisation est peut-être encore plus évidente dans le cas de l'improvisation collective, qui semble particulièrement bien se prêter à une vision *agentielle* de l'expressivité musicale. Dans une improvisation collective, les musiciens sont en effet d'authentiques agents en interaction constante, des forces autonomes agissant diversement sur le devenir musical et entretenant entre

¹⁰ L'idée que l'improvisation est ce qui permet au musicien d'être au plus près de l'idée et du flux musical – l'improvisation comme lieu authentique de l'inspiration – a connu une fortune considérable à l'époque romantique ; on en trouverait une des formulations les plus abouties dans *l'Esquisse d'une Nouvelle Esthétique Musicale* de Ferruccio Busoni, dans laquelle l'auteur établit une analogie saisissante, la notation étant à l'improvisation ce que le portrait est à la chose vivante, une tentative de fixation rarement capable de capturer des objets en état de flux.

eux des relations variées (ce qui est très différent d'une situation d'interprétation collective, où les musiciens peuvent sembler incarner différents agents, mais ne sont *in fine* que les masques d'une même volonté). Bien sûr, ce genre de contenu *dramatique* peut-être attribué à bien d'autres types de musique¹¹. Mais comme Jerrold Levinson (2006a) a pu le faire remarquer, une telle description du discours musical en termes d'actions implique que l'on puisse identifier des agents dotés de certaines *motivations*, et qui pourtant ne peuvent être ni les interprètes, ni le compositeur ; or dans le cas de l'improvisation, il est précisément parfaitement légitime d'attribuer ces actions musicales, et leurs motivations sous-jacentes (répondre à quelque chose, contredire, interrompre, soutenir...) aux improvisateurs, motivations dont la musique apparaît alors très littéralement comme l'expression.

4) On peut enfin noter l'importance des manifestations corporelles – particulièrement abondantes dans les musiques improvisées, notamment le jazz – dans la manière dont l'expressivité de l'improvisation se singularise. Si l'on comprend l'expression comme un mouvement d'extériorisation, alors le rôle joué par le corps du musicien, corps qui peut précisément jouer ce rôle d'interface entre états mentaux et monde extérieur, n'est pas étranger à la dimension expressive de la musique. Or, dans une improvisation, la physicalité de l'acte de production musicale, et la dimension incarnée des processus cognitifs à l'œuvre, se trouvent placés au premier plan. Le temps de l'improvisation, c'est un temps dans lequel se superposent de manière indissociable (comme les deux faces d'une même pièce) le temps de l'invention et le temps de l'exécution instrumentale. Le geste de l'improvisateur est donc toujours double (contrairement à celui de l'interprète) : il est à la fois geste exécutif (réalisation d'une idée musicale qui mobilise le corps d'une certaine manière et que l'on peut aborder selon des catégories d'analyse renvoyant à la maîtrise instrumentale, comme la technicité, la précision, la virtuosité) et geste musical (c'est par le geste physique que la proposition musicale vient à l'existence). Il est impossible en improvisation de dissocier l'idée musicale de sa réalisation corporelle : l'idée naît du geste tout autant que le geste est ce qui permet de réaliser l'idée. À cet égard, le corps de l'improvisateur fait partie intégrante du processus de création ; il est non seulement un facteur d'expressivité, en tant qu'il est l'autre face du flux musical intérieur du musicien, mais il est également un élément générateur essentiel.

¹¹ Voir Maus (1998), pour une analyse en ce sens du premier mouvement du Quatuor à cordes op. 95 de Beethoven.

Il en résulte un lien entre l'expressivité corporelle et l'expressivité musicale beaucoup plus immédiat que dans d'autres types de musique, lien qui peut nous inviter à prendre en compte gestes, postures, mouvements, chantonnements de l'improvisateur comme autant de signes, de manifestations des états d'esprit qui le traversent¹². C'est dans cette perspective que le musicologue Peter Elsdon a proposé une analyse convaincante des mouvements corporels de Keith Jarrett lors de ses concerts intégralement improvisés¹³. Les expressions corporelles du musicien y sont décrites comme manifestant, extériorisant les diverses énergies musicales, le point le plus remarquable étant sans doute la manière dont Keith Jarrett se lève dans les passages de *groove*, ce qui a pour effet de changer radicalement le rapport au clavier, d'éloigner l'attention du spectateur sur les mains pour la replacer sur le corps entier, en particulier sur les pieds et sur les mouvements incessants du buste, qui expriment de la manière la plus évidente possible l'invitation à la danse dont ce passage peut être porteur ; il faut également ajouter que jouer de cette manière, en dénaturant le rapport au clavier, génère un feedback sensoriel accru, ce qui est sans doute utilisé par Keith Jarrett pour atteindre à un maximum d'auto-stimulation : il y a alors une sorte de boucle rétroactive qui se met en place entre les mouvements du corps et le caractère expressif de la musique jouée, l'un nourrissant l'autre. Il faut d'ailleurs faire remarquer que ces mouvements corporels parfois extravagants sont une spécificité de *l'improvisateur* Keith Jarrett. Lorsque celui-ci se retrouve dans une position d'interprète, la posture corporelle se fait beaucoup plus orthodoxe. Tout se passe donc comme si l'improvisation mobilisait le corps du musicien d'une manière spécifique (le corps de l'improvisateur est le lieu d'une mémoire et d'un répertoire) et transformait celui-ci en surface expressive, donnant à voir – en partie – ce qui se joue dans la musique produite, et participant pleinement au sens que revêt la performance d'improvisation¹⁴.

¹² On retrouve là encore la vision romantique du corps de l'improvisateur virtuose comme texte à déchiffrer, « le langage de l'âme s'exprimant par le langage du corps » (Leppert [2002]: 206).

¹³ Elsdon (2006).

¹⁴ C'est ce qu'a très bien identifié Christian Béthune dans un beau texte sur la question de la technique dans le jazz : « En jazz, la présence physique du musicien – massive, redondante – au sein même du fait musical, participe pour ce qu'elle est de la création esthétique. Corps à la joie, corps à la peine ou corps à la dérive, le jazz s'actualise en une pantomime où « l'os et la chair » revendiquent sans ambiguïté leurs titres de paternité dans l'œuvre. Dans ses jaillissements comme dans ses claudications, le corps du musicien à l'œuvre introduit une dimension propre d'où émane le sens » (Béthune [1991]: 127).

2. Un auditeur empathique

Nous venons de voir que la situation d'improvisation agissait comme une sorte d'intensificateur de l'expérience esthétique, en raison de la nature même de l'improvisation et de ses propriétés ontologiques les plus singulières (processualité, irréversibilité, présence, authenticité...). Mais il est sans doute possible d'aller plus loin dans la caractérisation du type d'appréciation que suscite l'improvisation. En particulier, on peut défendre l'idée d'une spécificité à l'appréciation esthétique de l'improvisation en raison de l'*empathie* particulière qui peut unir l'auditeur au musicien lorsque celui-ci est en situation d'improvisation.

L'auditeur peut évidemment entrer dans une relation empathique avec l'improvisateur parce qu'il est sensible à la mise en fragilité et à la prise de risque qui sont consubstantielles aux situations d'improvisation : l'improvisateur se donnant comme idéal régulateur de « (a) présenter de la musique qu'il juge digne d'être entendue (b) en créant cette musique dans le même moment qu'il la joue¹⁵ », et donc de satisfaire *de manière conjointe* ces deux exigences, la prise de risque constitue une des valeurs cardinales de l'improvisation et nourrit, à cet égard, l'horizon d'attente de l'auditeur. L'empathie que nous avons pour l'improvisateur n'est guère éloignée de celle que nous avons pour le funambule qui s'élance sur une corde tendue au-dessus du vide, et qui risque de chuter à tout moment. Plus généralement, l'auditeur peut être conscient du caractère particulièrement exigeant de la situation, du point de vue des compétences qui doivent être mobilisées par le musicien improvisateur. Comme le rappelle Jeff Pressing : « L'improvisateur doit effectuer en temps réel le codage perceptuel et sensoriel, l'allocation optimale de l'attention, l'interprétation des événements, les prises de décision, les prédictions relatives aux actions des autres improvisateurs (le cas échéant), la mémorisation de ce qui a été joué, la correction des erreurs, le contrôle des mouvements, et plus encore, doit intégrer tous ces processus en un ensemble idéalement continu d'énoncés musicaux qui traduisent à la fois un point de vue personnel sur l'organisation musicale (la composition) et une capacité à émouvoir les auditeurs¹⁶ ». L'improvisation est bel et bien une *performance*, dans tous les sens que peut revêtir ce terme en français : c'est la conjonction de la très grande expertise que doit manifester l'improvisateur et de la prise de risque inhérente à la situation qui

¹⁵ Brown (1996): 354.

¹⁶ Pressing (1998): 51.

fait de l'improvisation un accomplissement musical tout particulier, prédisposant l'auditeur à une certaine empathie.

Mais si empathie il y a, c'est plus fondamentalement parce qu'il y a une analogie profonde entre l'improvisation – la performance du musicien – et l'écoute – la « performance » de l'auditeur, si l'on veut. Non seulement la situation de l'auditeur est proche sur certains points de celle de l'improvisateur, mais la question de l'écoute est également absolument structurante pour la *pratique* même de l'improvisation : l'improvisateur est tout autant « écoutant » que « producteur ». Si l'on dit parfois que l'improvisation réunit composition et interprétation en un même acte performatif, il faut bien voir qu'elle fusionne également génération et réception, à tel point que certains pédagogues ont pu faire de l'écoute le moteur même de la production musicale improvisée¹⁷.

D'un côté, donc, la pratique de l'écoute est assez proche de celle de l'improvisation. Bien que reposant sur un ensemble de connaissances explicites et implicites, l'écoute n'est jamais complètement préparée (surtout lorsque l'on découvre une nouvelle œuvre) : l'auditeur doit toujours s'adapter à un flux d'événements partiellement imprévisibles, y réagir et réviser ses attentes et expectations en conséquence, remodeler ses perceptions passées en fonction de ses perceptions présentes, faire sens de la musique qu'il reçoit, et même faire musique des sons qu'il perçoit. Comme dans l'improvisation, on ne peut pas distinguer deux étapes bien séparées (d'abord la planification puis l'exécution) : au contraire, « dans le temps d'une performance d'écoute, la pensée et le faire coïncident¹⁸ », ce qui est précisément une manière de décrire une activité improvisée. Bien sûr, il s'agit là de caractéristiques générales de l'activité d'écoute, qui ne sont donc pas à proprement parler spécifiques à l'écoute de l'improvisation. Mais justement, cette activité qui est celle de l'auditeur entre en résonance de manière particulière avec l'activité du musicien improvisateur. L'improvisateur comme l'auditeur sont en effet soumis aux contraintes suivantes :

1) L'irréversibilité du flux temporel, qui rend impossible les retours en arrière : la musique ne s'écoule que dans une direction, et son sens.

¹⁷ C'est la formule d'Alain Savouret, longtemps Professeur d'improvisation au Conservatoire de Paris : « L'entendre génère le faire » (voir Savouret [2011]).

¹⁸ Bertinetto (2012): 96.

2) L'indétermination du déploiement formel, qui rend les anticipations sur l'évolution future de la performance particulièrement incertaines¹⁹.

3) La limitation des ressources cognitives, qui imposent une concentration évidente sur le *présent* musical. Sans nier l'existence d'une mémoire à long terme ou de stratégies et objectifs à long terme, l'essentiel des ressources cognitives de l'improvisateur est mobilisé par ce qui se passe dans le temps présent ; et c'est la prise en compte du passé immédiat et de ses conséquences pour le futur immédiat qui informe essentiellement la prise de décision du musicien. De même, l'attention de l'auditeur – plongé qu'il est dans l'écoulement du flux musical – se focalise d'abord sur ce présent élargi, dans lequel l'auditeur relie l'instant présent au passé et au futur immédiats – activité d'organisation minimale qui constitue sans doute le socle fondamental de la *compréhension* musicale²⁰.

Les deux activités partagent donc un certain nombre de leurs caractéristiques fondamentales, qui sont liées à leur temporalisation particulière. Mais si l'activité d'écoute présente une certaine dimension improvisatoire, l'activité d'improvisation présente elle aussi une dimension « aurale ». C'est en effet ce que l'improvisateur *entend* qui conditionne son action d'improvisation. Selon le modèle rétrospectif qui préside à la génération de l'improvisation, le *feedback* acoustique joue un rôle essentiel : si l'on devait priver l'improvisateur de toute perception auditive de sa propre production improvisée, nul doute que le résultat se trouverait fortement altéré. Il n'y a en effet aucune raison de supposer qu'il y a une adéquation parfaite entre l'intention musicale de l'improvisateur et sa réalisation sonore effective, tant les contraintes qui pèsent sur ce dernier sont lourdes ; à cet égard, c'est bien plus la manière dont *sonne* et *résonne* (aux oreilles de l'improvisateur) le geste produit que l'image mentale que le musicien en a formé qui est déterminante dans le choix du geste à venir. C'est en se rendant au flux sonore, et en explorant les directions potentielles que celui-ci suggère, que le musicien prend véritablement le *risque* de l'improvisation, de produire une

¹⁹ Alain Savouret caractérisait souvent cet état de fait en reprenant le mot de Paul Valéry : les improvisateurs « entrent dans l'avenir à reculons »... et il en est de même pour les auditeurs. À cet égard, la situation d'improvisation est relativement unique : c'est la seule situation musicale où les musiciens présent sur scène n'en savent finalement guère plus que les auditeurs quant au futur ou à l'évolution de la performance.

²⁰ Voir Levinson (2013) pour une défense philosophique de cette idée. Des résultats en psychologie cognitive semblant confirmer cette thèse sont exposés dans Pineau et Tillmann (2001).

musique dont le sens se construit dans le présent, moment après moment, plutôt que de découler de formes ou de modèles préétablis.

Pour reprendre les termes d'Alfred Schutz les auditeurs et les improvisateurs partagent un même flux de conscience : non seulement parce que ces flux sont structurés par la musique produite/entendue – qui impose sa durée, son articulation moment par moment, étapes par étapes – mais aussi parce qu'ils partagent les dimensions temporelles de l'irréversibilité et de l'indétermination. Pour Schutz, en effet, l'expérience musicale se caractérise en propre par le sentiment d'un *temps partagé* : « Bien que séparés du compositeur de plusieurs centaines d'années, l'auditeur participe avec une quasi simultanéité au flux de conscience du compositeur, en réalisant avec lui étapes par étapes l'articulation continue de sa pensée musicale. L'auditeur est donc uni au compositeur par une dimension temporelle commune à tous les deux²¹ ». Cette remarque pénétrante semble en fait bien mieux caractériser la relation qui peut unir l'auditeur d'une improvisation et l'improvisateur que celle qui unit l'auditeur d'une interprétation au compositeur de l'œuvre interprétée²². En effet, le temps de la composition est profondément différent de celui de l'audition, notamment en ce qu'il est réversible ; à cet égard, ce que l'auditeur saisit à travers la musique n'est pas tant la *pensée* du compositeur que le *produit* de cette pensée.

Au contraire, dans l'improvisation, « l'auditeur vit avec l'improvisateur un temps où chaque son entendu est musique se faisant », selon la belle formule du saxophoniste Vincent Lê Quang (2007). C'est cette co-présence temporelle – le fait d'être « embarqué » dans un flux temporel commun –, accompagnée de la conscience de partager une musique dont le sens, en perpétuelle redéfinition, se découvre *simultanément* à l'auditeur et à l'improvisateur (bien que selon des heuristiques d'interprétation différentes), qui permet à l'auditeur de devenir un partenaire d'interaction à part entière de l'improvisateur ; un partenaire qui non seulement participe à la définition de la situation d'improvisation mais qui encore peut *agir* sur l'évolution du processus lui-même. L'improvisation ne se produit pas hors-sol : elle est toujours *située* dans un environnement – environnement dont les auditeurs constituent un élément essentiel – susceptible de générer de multiples affordances (sonores, mais pas uniquement) dont les improvisateurs peuvent se saisir pour stimuler, renouveler ou

²¹ Schutz (1951): 89.

²² Le pianiste Vijay Iyer (2004) a défendu de manière convaincante la pertinence de la phénoménologie de l'écoute de Schutz pour le cas des musiques improvisées.

infléchir leur discours musical. À ce titre, l'auditeur peut avoir une influence très importante sur le déroulé de l'improvisation :

1) Par l'atmosphère générale qui se dégage de la qualité d'écoute, mystérieuse à préciser, mais clairement ressentie par les musiciens, et qui peut décupler ou au contraire brider l'envie de jouer dans une situation musicale éminemment fragile et incertaine²³.

2) Par les manifestations sonores que peuvent produire les auditeurs en réaction à la musique dans le temps de la performance, des sifflets d'enthousiasme, aux applaudissements, en passant par les rires ou toussotements, qui peuvent conduire à intensifier, interrompre ou au contraire relancer l'improvisation. Les dernières secondes du *Munich Concert* de Keith Jarrett (1982) sont à cet égard exemplaire : alors que l'intensité de la musique croît vers un paroxysme (paroxysme dans la dynamique, dans l'ambitus couvert, dans la dissonance...), ce sont finalement les auditeurs qui mettent un point définitif à l'improvisation, en l'interrompant par une série d'applaudissements – réponse corporelle presque incontrôlée (voire incontrôlable) à l'excitation qui semble gagner peu à peu tant le musicien que l'auditoire.

3) Par l'évaluation que l'improvisateur fait en temps réel des attentes et des expectations de l'auditeur, évaluation constamment rafraîchie qui lui permet évidemment de jouer au plus près avec elles. Ce jeu avec les attentes de l'auditeur participe d'ailleurs essentiellement du caractère *imprévisible* que beaucoup d'improvisateurs cherchent à conférer à leurs improvisations. Ce sens du *timing* que l'on associe souvent aux qualités de l'improvisateur, et qui consiste à placer un élément ou un geste formel au bon moment en fonction du contexte précis, ne fait que manifester la relation d'interaction quasi-spéculaire qui existe entre l'activité de l'auditeur (tentant d'anticiper la suite de l'improvisation) et celle du musicien (tentant, parfois, de déjouer ces anticipations) dans ce type de situation.

Pour toutes ces raisons, l'auditeur entre en empathie avec le musicien dans les situations d'improvisation, une empathie sans doute bien plus forte que celle qui peut unir auditeurs et musiciens dans les situations d'interprétation. Cette relation empathique n'est évidemment pas sans conséquence sur la manière qu'a l'auditeur d'appréhender une improvisation ; plus précisément, elle est à l'origine d'une *posture*

²³ Voir à ce sujet Hytönen-Ng (2013).

d'écoute spécifique aux musiques improvisées. C'est cette posture d'écoute qu'il nous faut maintenant préciser.

3. *Pensée musicale et écoute intentionnaliste*

Nous l'avons rappelé à maintes reprises : dans le temps de l'improvisation se superposent strictement un processus de création et le produit de ce processus. Écouter une improvisation *comme improvisation*, en tant qu'il s'agit précisément d'une improvisation, ne peut donc se limiter à la simple prise en compte du résultat sonore de cette improvisation : ce serait, au sens propre, une appréhension hémiplegique, qui ne prendrait en compte qu'un des aspects de l'objet dual « improvisation », à la fois processus de création et séquence sonore résultant de ce processus. Ce qui est en jeu dans l'écoute d'une improvisation, c'est également l'appréhension d'un processus de création musicale en tant que tel, d'où l'excitation toute particulière qui peut saisir le spectateur d'une telle situation.

Apprécier une improvisation, c'est donc saisir au plus près une *pensée musicale*. Et si l'auditeur accède ainsi à une pensée musicale, c'est d'abord parce que l'improvisation, dans son imperfection constitutive, laisse entendre quels peuvent être les difficultés et problèmes de la création musicale : en effet, en vertu de son irréversibilité, l'improvisation donne bien souvent à entendre à la fois le problème et sa résolution, ou bien sa tentative de résolution, alors que les problèmes résolus par certaines œuvres de musique restent toujours implicites, et présupposent la mise en rapport intellectuel par l'auditeur de l'œuvre et de la tradition artistique dans laquelle celle-ci s'inscrit. Lee B. Brown résume très bien cet aspect : « Du point de vue de l'auditeur, nous nous intéressons tout particulièrement à ce genre d'activité dans l'improvisation – la manière dont l'improvisateur *s'en tire*, pour ainsi dire. Ainsi, si tout se passe bien, je me demande combien de temps le musicien va pouvoir maintenir ce niveau ; s'il semble avoir des problèmes, je me demande comment il se sortira de ce mauvais pas ; et quand il tire finalement les marrons du feu après une mauvaise passe, j'applaudis²⁴ ». Si la prise de risque – et donc la mise en danger – est consubstantielle à l'activité d'improvisation, et en constitue bien un des objectifs régulateurs, on peut dire que l'enjeu, pour l'improvisateur, est peut être davantage de *trouver* des problèmes dans le cours de la performance artistique que de les résoudre²⁵. Cette idée est absolument centrale pour

²⁴ Brown (1996): 365.

²⁵ Voir Sawyer (2003).

rendre compte de pratiques improvisées extrêmement problématiques, comme l'improvisation collective libre.

De même que l'instrument et le corps de l'instrumentiste se rappellent à l'auditeur lors des erreurs ou bruits parasites (corde qui claque, bruits des ongles sur le clavier, souffle du flûtiste, respiration du chanteur...) produits par le musicien, ce sont les achoppements dans la génération du discours improvisé (impasses, fausses route, bégaiements, approximations, « blancs » et creux...) qui rappellent à l'auditeur que c'est bien à un processus de création qu'il assiste, à une musique en train de se chercher, sans qu'elle ne se trouve toujours. Le plaisir que l'on peut avoir à écouter une improvisation a alors beaucoup à voir avec le plaisir que l'on retire en écoutant une conversation ou un débat animés : dans les deux cas, c'est bien le plaisir d'écouter les gens penser *publiquement* qui est en jeu.

À cet égard, l'improvisation collective manifeste très évidemment cette transparence de la pensée musicale qui peut être à l'œuvre dans les situations d'improvisation. C'est sans doute là que l'on constate le plus clairement la nature ambiguë du signal musical tel qu'il est produit en improvisation. Le signal musical lui-même est en effet ce qui permet aux musiciens de communiquer entre eux, en l'absence de plans ou de consignes préalables. On peut alors distinguer deux aspects du signal d'un musicien : son contenu acoustique, musical et/ou gestuel d'un côté ; son contenu « intentionnel » – ce qu'il veut dire, ce qu'il laisse transparaître des intentions et autres états mentaux (croyances, désirs...) de son producteur – de l'autre. En situation d'improvisation, les musiciens doivent donc à la fois communiquer le contenu sémantique de leurs idées musicales en temps réel (processus d'encodage) et « décoder » les intentions exprimées par les autres musiciens à travers leurs signaux musicaux. Ainsi, un signal musical pourra contenir différents contenus « intentionnels », manifestations des désirs, croyances et représentations de son auteur, portant sur divers objets (la forme de l'improvisation, la structure d'interaction, la qualité esthétique...)²⁶. Là encore, l'auditeur appréhendant l'interaction qui prend place lors d'une improvisation collective est en réalité le témoin d'une véritable pensée musicale en acte, à travers ses intentions, ses objectifs et ses motivations.

Mais cette lecture « intentionnaliste » du discours improvisé, transparente dans le cas de l'improvisation collective – en ce qu'elle suppose une communication – est

²⁶ Voir Canonne et Garnier (2012).

évidemment également possible dans le cas de l'improvisation en solo. Ainsi Randall Bauer (2005), dans son analyse des concerts en solo de Keith Jarrett, identifie-t-il certains passages musicaux à différentes intentions « compositionnelles », comme si l'improvisateur manifestait de manière transparente ce qu'il cherchait à faire : fixer ou stabiliser une idée, amorcer une transition ou une articulation... Dans le même ordre d'idée, Steven Termini propose une interprétation tout à fait intéressante des vocalisations et chantonnements de Keith Jarrett : « l'aspect probablement le plus frappant des vocalisations de Keith Jarrett, c'est ce qu'elles nous suggèrent des *intentions* qui sont normalement invisibles à l'œil, ou plutôt à l'oreille²⁷ » : tout se passe comme si le musicien, en réagissant vocalement à sa production pianistique, nous fournissait une porte d'accès à ce qui se passe « dans sa tête » : est-il inspiré ou frustré ? Est-il en train de chercher une nouvelle idée ? Est-il amusé, ou surpris par ce qu'il vient de jouer... ? Il est intéressant de faire remarquer que, là encore, ces « vocalisations » sont spécifiques au jeu improvisé de Keith Jarrett : elles disparaissent lorsqu'il interprète une œuvre composée, indiquant comme en creux l'absence de cette couche intentionnelle, de cette pensée musicale qui fonctionne comme centre d'appréciation spécifique à l'improvisation.

On pourrait évidemment nous objecter qu'il est impossible de « remonter » avec certitude du discours de l'improvisateur aux intentions musicales qui y président, et que les interprétations proposées par les auteurs mentionnés ci-dessus au sujet des improvisations en solo de Keith Jarrett pourraient parfaitement être erronées. Mais la question n'est pas vraiment là : ce qui est intéressant ici, ce n'est pas de savoir ce que pense vraiment Keith Jarrett quand il improvise ; c'est plutôt de remarquer que le dispositif même de l'improvisation amène à ce genre d'interprétation *intentionnaliste*, et nous conduit à transformer l'improvisation (et l'improvisateur) en surface de projection, support d'une pensée musicale qu'il s'agit de déchiffrer. Et c'est justement l'empathie qui unit l'auditeur au musicien dans les situations d'improvisation – le fait que, pour l'auditeur comme pour le musicien, rien ne soit *joué d'avance*, et que le sens de la musique se construise moment après moment, en temps réel – qui peut permettre au premier d'accéder à cet aspect génératif de l'improvisation, en se mettant, en quelque sorte, à la place du second.

²⁷ Termini (2006): 340.

L'auditeur de musiques improvisées, en se mettant à la place de l'improvisateur, est invité à participer à la création de la *narration* d'un processus créateur, à la reconstitution de ce processus (et là encore, peu importe si cette reconstitution est largement fantasmée). Comme l'improvisateur qui procède au décodage intentionnel des discours de ses co-improvisateurs dans le cas de l'improvisation collective, l'auditeur peut lui aussi tenter de rapporter les actions des musiciens à leurs états intentionnels dans un processus d'interprétation exploratoire qui ne cherche pas tant à déterminer le sens exact, les motivations précises des gestes musicaux des improvisateurs qu'à générer heuristiquement les significations possibles dont ils peuvent être porteurs, ce qu'ils peuvent indiquer de la pensée musicale des improvisateurs²⁸. Par l'implication qui est la sienne (intensification de l'expérience, empathie, interaction...), l'auditeur participe, en quelque sorte, au jeu de l'improvisation : non seulement il saisit une pensée musicale à l'œuvre, mais, profitant de l'indétermination, de l'ouverture au possible qui est celle de l'improvisation, il s'imagine à son tour les voies qui auraient pu être suivies par les musiciens à tel ou tel moment ; plus encore, il postule, à chaque moment, des chemins d'improvisation alternatifs qui ne sont pas simplement de simples suppositions contrefactuelles, mais qui « existent », dans le moment présent, au même titre (et avec la même légitimité) que le chemin qui sera effectivement choisi par le musicien. C'est cette empathie unissant l'auditeur à l'improvisateur, qui peut aller jusqu'à l'identification – l'auditeur prenant mentalement (par intermittence, au moins) la place de l'improvisateur – qui fait la spécificité de l'appréciation esthétique de l'improvisation, appréciation qui consiste précisément en cette boucle permanente qui nous fait remonter du produit à l'activité de production, du discours musical aux intentions et états mentaux qui ont présidé à sa génération, et retour.

Bien sûr, cette capacité à simuler les états mentaux des improvisateurs, à se projeter à leur place, à chausser leurs souliers, semble devoir nécessiter de la part de l'auditeur une certaine familiarité avec la pratique de l'improvisation, qu'il possède une idée de ce à quoi il est en train d'assister, ce qui ne va pas de soi *a priori*. En même temps, une telle objection n'est pas spécifique au cas des musiques improvisées. Il est trivial de dire que, pour appréhender une improvisation comme improvisation, il est nécessaire que

²⁸ On trouvera une distinction analogue entre ces deux manières de concevoir l'activité d'interprétation dans : Levinson (2006b). Levinson y distingue deux modalités de l'interprétation : le « *Does Mean Mode* » et le « *Could Mean Mode* ». C'est bien sûr cette seconde modalité que nous visons ici.

l'auditeur possède la catégorie « improvisation ». Si l'on n'a pas la moindre idée de ce que font les musiciens, il est évident que l'on n'appréciera pas différemment une improvisation de n'importe quel autre type de musique. C'est ce qu'a démontré Kendall Walton dans son célèbre article « Categories of Art » : les propriétés esthétiques d'une œuvre surviennent non seulement sur ses propriétés matérielles (acoustiques en l'occurrence) mais également sur la catégorie artistique à laquelle appartient l'œuvre en question²⁹. Ne pas disposer de cette catégorie, c'est se priver de l'expérience de certaines des propriétés esthétiques de l'œuvre. L'improvisation n'y fait pas exception.

On peut également faire remarquer qu'une rapide fréquentation des concerts de musiques librement improvisées permet de conclure à une certaine sur-représentation des musiciens improvisateurs dans le public, ce qui en dit sans doute long sur le type d'appréciation que suggère cette musique. Le fait que ces auditeurs-musiciens soient à même d'entrer complètement en empathie avec les improvisateurs les rend sans doute plus capables que les autres de retirer ce plaisir spécifique à l'expérience esthétique de l'improvisation qui résulte de la posture d'écoute « intentionnaliste » qui se met en place dans l'appréciation d'une improvisation et qui fait entrer l'auditeur au cœur d'un processus de création musicale, dans une pensée musicale à l'œuvre. Cela dit, là encore, cette remarque ne vaut pas uniquement pour l'improvisation : la familiarité avec une pratique artistique, quelle qu'elle soit, permet assurément d'en maximiser l'appréciation esthétique³⁰. Plus l'auditeur sera familier avec la pratique de l'improvisation (et évidemment – quel meilleur moyen de se familiariser avec l'improvisation que de la pratiquer soi-même ?), plus il sera à même d'en faire une expérience esthétique *entière*.

Mais il semble *in fine*, que les analogies soulignées plus haut entre l'écoute *active* et la pratique de l'improvisation soient suffisantes pour rendre possible, du moins en droit, la posture d'écoute que nous visons ici. La simulation mentale impliquée par l'écoute

²⁹ Walton (1970).

³⁰ Voici par exemple ce qu'écrit Levinson sur l'importance d'une familiarité avec les instruments de musique pour que l'auditeur d'une interprétation puisse saisir tout le contenu expressif de l'œuvre interprétée : « Tout ce que j'ai dit sur l'importance de l'instrumentation exacte pour le contenu esthétique implique que, pour évaluer ce contenu de manière pleinement adéquate (contenu dont l'expressivité constitue la dimension majeure), on doit être familier avec les instruments, leurs mécanismes, leurs possibilités physiques, et peut-être plus que tout, saisir que les manipulations dont ils sont susceptibles doivent se comprendre en fonction d'un répertoire d'actions plus large – les mouvements, gestes et expressions d'un être humain, doté d'un esprit et d'un *corps* ; et plus cette familiarité sera grande, plus le jugement sera entier et précis, toutes choses égales par ailleurs » (Levinson [2011]: 408).

intentionnaliste de l'improvisation (c'est-à-dire la saisie de l'improvisation comme processus de création, comme expression d'une pensée musicale) ne nécessite sans doute pas une familiarité effective avec la pratique considérée ou les états mentaux effectivement possédés par les improvisateurs ; il suffit de pouvoir garantir une certaine similarité entre les expériences du simulé et celles du simulateur. Comme le fait remarquer Alvin Goldman : « Il est donc préférable d'approcher la notion générique de simulation en termes de similarité, similitude, ou de copie ou duplication *approximative*³¹ ». Notre expérience d'écoute, qui consiste à *suivre* la musique, c'est-à-dire établir des connexions musicalement signifiantes entre moments contigus, et à faire des inférences, c'est-à-dire formuler des prédictions à court terme sur la base du passé immédiat et du présent, nous fournit le minimum nécessaire pour entrer dans le jeu de l'improvisation et nous permettre, en simulant la posture de l'improvisateur, en générant heuristiquement les intentions et états mentaux qui président à la génération du discours et en imaginant, à tout moment, les chemins possibles que pourrait prendre la musique, de saisir l'improvisation comme l'expression d'une pensée musicale en train de se formuler.

4. Conclusion

On peut distinguer la posture d'écoute « intentionnaliste » qui caractérise l'appréhension esthétique de l'improvisation, dont l'objet est la saisie d'une pensée musicale à travers un processus de création – et qui consiste à rapporter les sons entendus à une série d'intentions musicales, à projeter des états intentionnels sur les sons perçus – de deux autres postures d'écoute bien connues, l'écoute acousmatique et l'écoute instrumentaliste. Nous obtiendrions ainsi la tripartition suivante :

- 1) La posture d'écoute acousmatique, qui consiste à entendre les sons pour eux-mêmes, en les dissociant de leur source ou de leur cause de production.
- 2) La posture d'écoute instrumentaliste qui consiste à entendre les sons comme les produits d'un geste instrumental, en rapportant les sons entendus au complexe instrument/corps de l'interprète.
- 3) La posture d'écoute intentionnaliste, qui consiste à entendre les sons comme les produits d'un geste instrumental et d'une pensée génératrice.

³¹ Goldman (2008): 36.

À ces postures d'écoute correspondent respectivement des objets musicaux paradigmatiques, caractérisés par une *présence* de plus en plus accrue :

- 1) La musique électroacoustique ou électronique – caractérisée par une production *désincarnée* et une réception *médiée* par le support d'enregistrement et le système de diffusion – pour l'écoute acousmatique.
- 2) La musique destinée à l'interprétation – caractérisée par une production *incarnée* et une réception *médiée* par une notation et un interprète – pour l'écoute instrumentaliste.
- 3) L'improvisation – caractérisée par une production *incarnée* et une réception *non-médiée* – pour l'écoute intentionnaliste.

On pourrait ainsi tracer un lien entre modes de production musicale et posture d'écoute, entre le régime ontologique (artefact autographique, type abstrait, événement...) de l'objet musical et le type de réception esthétique qu'il suggère. Bien sûr, ces postures d'écoute peuvent être adoptées quelle que soit la musique entendue. Plus généralement, il est probable que l'on navigue entre ces trois niveaux d'écoute dans le temps d'une même appréhension auditive. Mais, encore une fois, le *dispositif même d'écoute*, lié à la manière dont la musique entendue est produite, semble suggérer une certaine posture d'écoute ; et il est évident que la diffusion d'un enregistrement ou une performance improvisée *live* n'invitent pas au même type d'écoute.

C'est là un argument supplémentaire pour défendre l'idée selon laquelle l'enregistrement d'une improvisation modifie profondément la nature de celle-ci, à la fois du point de vue ontologique, mais également du point de vue phénoménologique. Si la phénoménologie de l'improvisation est à ce point incompatible avec l'enregistrement, c'est parce que les deux dispositifs d'écoute – la diffusion d'un disque et le concert d'une performance improvisée – placent les auditeurs dans des situations radicalement opposées du point de vue du degré de *présence* de l'objet musical perçu. L'enregistrement encourage inévitablement l'écoute acousmatique, à cause de la dématérialisation de la production sonore (qui en masque la source physique), bien sûr, mais également, et plus fondamentalement, à cause de la reproductibilité qu'il permet³². Par le geste extérieur de parachèvement qu'il impose sur l'improvisation, l'enregistrement découple

³² C'est la leçon magistrale de Steve Reich et de son *It's Gonna Rain* : la répétition d'une même phrase nous invite à écouter cette phrase pour elle-même, en tant que son absolument autonome, détaché du sens dont celui-ci peut être porteur, et abstrait de sa source effective.

les sons perçus du processus de création et des intentions génératives qui en sont à l'origine, et agit alors comme un obstacle à cette écoute intentionnaliste qui caractérise en propre l'appréciation esthétique de l'improvisation. L'improvisation *live*, au contraire, caractérisée par son évanescence et par sa présence – véritable mise en temps d'un processus de création – place l'auditeur et l'improvisateur dans un flux de conscience commun, une co-présence temporelle encore renforcée par la relation d'empathie qui les unit : elle invite alors à saisir les sons entendus non seulement en tant qu'ils sont le résultat d'une certaine cause physique, mais également en tant qu'ils sont le résultat de causes intentionnelles, laissant transparaître l'exercice d'une pensée musicale à l'œuvre.

Bibliographie

- Adorno, T.W., 1982: *Vers une musique informelle*, in *Quasi una Fantasia*, Gallimard, Paris.
- Bauer, R., 2005: *A Certain State of Surrender : Toward a Jarrettian Landscape of Spontaneity*, Thèse de Doctorat, Princeton University.
- Bertinetto, A., 2012: *Improvisational Listening?*, "Proceedings for the European Society for Aesthetics", Vol. 4, pp. 83-104.
- Béthune, C., 1991: *Les Enjeux de la Technique*, "Revue d'Esthétique : Jazz", pp. 126-127.
- Bonnerave, J., 2010: *Improviser ensemble. De l'interaction à l'écologie sonore*, "Tracés", n° 18, pp. 87-104.
- Boulez, P., 1975: *Par volonté et par hasard*, Le Seuil, Paris.
- Brown, L.B., 1996: *Musical Works, Improvisation and the Principle of Continuity*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Vol. 54, n° 4, pp. 353-369.
- Brown, L.B., 2000: *"Feeling My Way" : Jazz Improvisation and Its Vicissitudes – A Plea for Imperfection*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Vol. 58, n° 2, pp. 113-123.
- Canonne, C., 2012: *Improvisation collective libre et processus de création musicale : création et créativité au prisme de la coordination*, "Revue de Musicologie", Vol. 98, n° 1, pp. 107-148.
- Canonne, C., Garnier, N., 2012: *Cognition and Segmentation in Collective Free Improvisation*, in Cambouropoulos, E. et al. (éd.), *Proceedings of the 12th International Conference on Music Perception and Cognition and the 8th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music*, Thessaloniki, 2012, pp. 197-204.
- Czerny, C., 1829: *Systematische Anleitung Zum Fantasieren Auf Dem Pianoforte*, op. 200, éd. facsimile, Breitkopf und Härtel, Wiesbaden, 1993.
- Dahlhaus, C., 2004: *Composition et Improvisation*, in *Essais sur la Nouvelle Musique*, Contrechamps, Genève, pp. 191-200.

- Elsdon, P., 2006: *Listening in the Gaze: The Body in Keith Jarrett's Solo Piano Improvisations*, in Gritten, A., King, E. (éd.), *Music and Gesture*, Ashgate, Aldershot, pp. 192-207.
- Goldman, A., 2008: *Simulating Minds: The Philosophy, Psychology and Neuroscience of Mindreading*, Oxford University Press, Oxford.
- Hytönen-Ng, E., 2013: *Experiencing « Flow » in Jazz Performance*, Aldershot, Ashgate.
- Iyer, V., 2004: *Improvisation, Temporality, and Embodied Experience*, "Journal of Consciousness Studies", Vol. 11, n° 3-4, pp. 159-173.
- Leppert, R., 2002: *Cultural Contradiction, Idolatry and the Piano Virtuoso: Franz Liszt*, in Parakilas J. (éd.), *Piano Roles: Three Hundred Years of Life with the Piano*, Yale University Press, New Haven, pp. 184-224.
- Lê Quang, V., 2007: *Improvisation, conduite de présence*, Internet: <http://www.vincentlequang.com/telecharger/articlesfolder/improvisation.html>.
- Levinson, J., 1996: *Musical Expressiveness*, in *The Pleasure of Aesthetics*, Cornell University Press, Ithaca, pp. 90-215.
- Levinson, J., 2006a: *Music as Narrative and Music as Drama*, in *Contemplating Art*, Oxford University Press, Oxford, pp. 129-142.
- Levinson, J., 2006b: *Two Notions of Interpretation*, in *Contemplating Art*, Oxford University Press, Oxford, pp. 275-287.
- Levinson, J., 2009: *The Aesthetic Appreciation of Music*, "British Journal of Aesthetics", Vol. 49, n° 4, pp. 414-425.
- Levinson, J., 2011: *Authentic Performance and Performance Means*, in *Music, Art and Metaphysics*, Oxford University Press, Oxford, pp. 393-408.
- Levinson, J., 2013: *La Musique sur le Vif*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- Maus, F.E., 1988: *Music as Drama*, "Music Theory Spectrum", Vol. 10, pp. 56-73.
- Pineau, M., Tillmann, B., 2001: *Percevoir la Musique: Une Activité Cognitive*, L'Harmattan, Paris.
- Pressing, J., 1984: *Cognitive Processes in Improvisation*, in Crozier, W. R., Chapman, A. (éd.), *Cognitive Processes in the Perception of Art*, Elsevier, Amsterdam, pp. 345-363.
- Pressing, J., 1998: *Psychological constraints on improvisation*, in Nettl, B., Russell, M. (éd.), *In the Course of Performance*, University Press of Chicago, Chicago, pp. 47-68.
- Savouret, A., 2011: *Introduction à un Solfège de l'Audible*, Symétrie, Lyon.
- Sawyer, K.R., 2003: *Group Creativity: Music, Theater, Collaboration*, Erlbaum, Mahwah.
- Schutz, A., 1951: *Making Music Together: A Study in Social Relationship*, "Social Research", Vol. 18, n° 1, pp. 76-97.

Termini, S., 2006: *The Art of the Improviser Is the Art of Forgetting : Conspiracies of Freedom and Constraint in the Improvisations of Keith Jarrett*, Thèse de Doctorat, Royal Academy of Music, University of London.

Walton, K., 1970: *Categories of Art*, "The Philosophical Review", Vol. 79, n° 3, pp. 334-367.